

世界の中に在ること

——モダニズム文学における探偵、画家、語り手と「リアルなもの」をめぐるトポロジー

井 出 達 郎

はじめに

Raymond Chandler の初の長編 *The Big Sleep* (1939) が映画化される際の有名なエピソードに、映画監督の Howard Hawks がプロット上で分からない箇所——スターンウッド家の運転手を殺したのは誰なのか——について作者の Chandler に尋ねたところ、「私が知るものか (damned if I know)」という返事が返ってきた、という話がある。このエピソードは、その表面的なおかしみとは別に、モダニズム文学全体を貫く射程をもった、広い意味での「場所」の問題、トポロジカルな問題を提起している。そもそもなぜこのエピソードはおかしみを感じさせるのか。それは、ふつう作者とは、その作品について何もかも知っている存在、すなわち、神の世界に対する立ち位置 (standpoint) と同じように、作品という世界の「外」に立ち、そのすべての「真理」を知っている存在だと思われているからである。それが特に、事件の真相を解き明かすことが眼目であるはずの、探偵小説というジャンルであればなおさらであろう。だがこのエピソードでの Chandler は、こうした意味での作者の立ち位置、すなわち、作品の外に立ち、

その作品について誰よりも真理を知っているという場所にはいない。あたかも、自らもまたその世界の「中」にいて、真理を知ることができない場所にいるとでもいうかのよう¹。

本稿は、モダニズム文学における三つの作品——Raymond Chandler の *The Big Sleep* (1939)、Henry James の “The Real Thing” (1892)、F. Scott Fitzgerald の *The Great Gatsby* (1925) ——を取り上げ、世界の外に立って真理を知っているはずのものが、世界の内に在って自らの真理を揺るがされるという場所の問題が、それぞれの作品に関わる、表面上は関係のないように見える三つのモチーフを貫くようにして描かれていることを明らかにする。その三つのモチーフとは、「探偵」、「画家」、「語り手」である。モダニズムの時代に描かれたこれらのモチーフは、世界の真理を「解明する／描く／語る」うえで、共通して立っていたはずの世界の外という立ち位置に安住することを許されず、その対象であったはずの世界の中に自身に関わるように強いられていく。その中で彼らは、もはや世界の真理を「解明する／描く／語る」ものではまったくありえない。それどころか、そうした外から世界を眺め、ただ一つに決定される真実に到達するという知覚の構造それ自体に対する問いに巻き込まれていく²。その結果、外から見いだす世界の真理の代わりに、自身の真理が揺るがされるものに対峙することになる。世界の中に在って自身の真理が揺るがされるもの、本稿はそ

¹ いうまでもなく、Chandler がなぜこうした回答をしたかについての「真意」は不明であり、「それは単に作家によくある思わせぶりのパフォーマンスであり、本当はきちんと細部まで考えていたのだ」という反論も十分に可能である。だが本稿の文脈で重要なのは、そうした「真意」に関係なく、Chandler の振る舞いそれ自体が、作者の作品に対する立ち位置の問題を提示していることである。

² 正しい「正確」へと到ろうとする普通の探偵小説と、そうした知覚の構造それ自体を問題化しようとしていく知覚の在り方については、内田隆三『探偵小説の社会』の第4章「探偵のディスクール」を参照。

れを, James の作品のタイトルをもじって「リアルなもの」と呼びながら, モダニズム文学に特徴的に現れる場所の問題として論じたい。

本稿の場所をめぐる議論は, 「ハードボイルド探偵小説」というジャンルにおける「超越性」についての先行研究の議論を引き継ぎながら, それを大きな意味での場所の問題として捉え直しつつ, 同様の問いを「画家」と「語り手」という二つのモチーフにまで広げようとする試みである。Dashiell Hammett の *The Maltese Falcon* (1929) を詳細に論じた諏訪部浩一は, いわゆる伝統的な探偵小説においては, 「安楽椅子探偵 (armchair detective)」という表現に端的に見られるように, 探偵は自分が直接関与することのない超越的な場所から事件を眺めているという特徴を指摘したうえで, モダニズム期に生まれたハードボイルド探偵小説の新しさとは, 何よりもそうした「超越性」を探偵に与えないことにある, と論じている。諏訪部はそこに, このジャンルが関わる「リアリティ」についての問いを見いだしている。

探偵による事件へのこうした直接的関与という特徴は, ハードボイルド探偵小説が思考する「リアリティ」に関連している。というのは, 探偵が事件解決のための捜査をすることは, 彼 (もしくは彼女) の関わりによって (探偵自身のみならず) 事件が変容してしまうという, 「現実的」な可能性を内包するはずだからだ。(諏訪部 49)

解明する対象であるはずの事件に自身に関わることによって, 一つの真理に辿りつくのではなく, 自分自身とその対象自体が変容してしまうこの「リアル」をめぐる問題は, ハードボイルド探偵というだけでなく, 同時代の文学において描かれる別のモチーフ, すなわち, 「画家」と「語り手」というモチーフにそのままのかたちで当てはめることができる。諏訪部の言

い方にならっていえば、いわゆる伝統的な画家と語り手とは、前者は遠近法の消失点として、後者は全知全能の存在として、彼らが「描く／語る」作品それ自体には登場することなく、そのうえでその対象の真理を知っているという超越的な場所にいることが当たり前のものとして考えられがちであった。こうした傾向に対してモダニズムの時代は、絵画では Paul Cézanne や Pablo Picasso をはじめとする遠近法を解体する手法、文学では William Faulkner や Virginia Woolf による複数の断片的な語りや意識の流れといった統一的な語りから逸脱する手法にみるように、そうした超越的な場所に対する根源的な異議申し立てが立て続けになされていった³。James の “The Real Thing” と Fitzgerald の *The Great Gatsby* は、それぞれが「画家」と「語り手」というモチーフを扱いながら、ハードボイルド探偵小説の「探偵」と同じように、モダニズムという時代が孕む、同様の場所の問題に深く関わっている⁴。

³ Faulkner や Woolf の例に見るように、文学という分野においては、世界に外に安住することができないという立ち位置の問題は、伝統的な「客観的な三人称の語り」への懐疑として、語りの問題と密接に結びついている。本稿の議論は、モダニズム文学の実験的手法としてたびたび論じられる語りの問題が、ただそれ自体で完結するものではなく、場所の問題に接続できる可能性を示唆しようとするものでもある。

⁴ さらに言えば、それは文学の「画家」や「語り手」といったモチーフを越えて、同時代の様々な領域において見られた、「近代科学の知」に代わる「臨床の知」を志向する動きにも当てはめることができるだろう。この時代、例えば文化人類学における現地でのフィールドワークを元にした「参与観察」という方法、実際の生や生命の在り方をとらえるべく提唱された現象学の「生活世界」という概念、量子力学における観察者と実験結果の関係の問い直しなど、「科学的客観性」という名目で「外」から眺める世界ではなく、その「中」に在って生きられる世界をいかにしてとらえるかという問題意識が、幅広い種類の分野において共有されていた。19世紀末から20世紀はじめにおける「臨床の知」を志向する動きについては、中村雄二郎『臨床の知とは何か』を参照。

1. Raymond Chandler の *The Big Sleep* における探偵

(1) 「事件の真相」との関わり方

Chandler の *The Big Sleep* におけるリアルなものをめぐる場所の問題は、何よりもまず、主人公の私立探偵であるフィリップ・マーロウの「事件の真相」との特異な関わり方に見ることができる。探偵であるマーロウを事件の真相の解明へと赴かせるのは、デュパンやホームズといった探偵に見られる知的好奇心などでは全くない。何よりも私立探偵を生計の手段としているマーロウがそうするのは、冒頭で大袈裟に宣言されているように、あくまでも真相を欲する依頼人の代理としてである —— “I was everything the well-dressed private detective ought to be. I was calling on four million dollars” (Chandler 3). いいかえれば、事件に直接関わることがない「安楽椅子探偵」の位置にいるのは依頼人であり、探偵であるマーロウでは決してない。その超越的な場所にいる依頼人に代わって、マーロウという探偵が直接行動を強いられるのは、「事件」の「中」という場所にはかならない。

この物語の依頼者であるガイ・スターンウッドとの出会いの場面は、この物語における依頼人と探偵の事件の関わり方の違いを、その身体的な特徴によって巧みに暗示している。マーロウが依頼の内容を訊きに部屋に入り、いったんは煙草に火をつけようとして止めるのをみたスターンウッドは、煙草の匂いは嫌いではないとマーロウに伝え、そのまま煙草を吸うように言う。マーロウの吸う煙草の煙をかきながら、スターンウッドは次のように述べる —— “A nice state of affairs when a man has to indulge his vices by proxy,” he said dryly. “You are looking at a very dull survival of a rather gaudy life, a cripple paralysed in both legs and with only half of his lower bel-

ly” (Chandler 7). 両足と下腹部の半分が動かないというスターンウッドは、自分で煙草を吸いに起き上がることもできず、ただ「代理によって (by proxy)」しかそれを楽しむことができない。それはそのまま、事件に直接関与することができず、ただ「代理によって (by proxy)」のみそれを知ることしかできない状態を意味しているだろう。他方マーロウは、彼がここで実際に煙草を吸っているように、安楽椅子という場所では全くなく、実際に起きている事件の渦中に投げ出され、直接関与していくことになる。この煙草をめぐる場面は、それを間接的に楽しむしかないスターンウッドと直接吸っているマーロウという構図を通して、彼らがそれぞれ「安楽椅子探偵」と「ハードボイルド探偵」の立場にあることをほのめかしている。

この作品の眼目は、そのスターンウッドの立ち位置、すわなち、「事件の真相」を解明しようとする超越的な場所それ自体に問いを投げかけている点にある。スターンウッドの依頼とは、二人いる娘のうちの次女カーメンが、ガイガーという男から金を強請られているというものであった。その依頼内容だけをみれば、スターンウッドは純粋な被害者であり、その真相を知ろうとする行為におかしな点はないように思える。しかし、依頼を受けた帰り際にマーロウが見る、豪邸からかろうじて見える古い木造の油井やぐらは、この依頼者の立ち位置が純粋な超越的な場所というものではまったくないことを暗示している。その油井やぐらは、スターンウッド家が今の富を築く文字通りの源泉になったものであり、John T. Irwin が指摘するように、一見綺麗に見えるこの豪邸のうらで隠しきれない墮落や不義があることを象徴している⁵。表面的には純粋な被害者という視点から事

⁵ John T. Irwin, *Unless the Threat of Death Is behind Them: Hard-Boiled Fiction and Film Noir* の 41 頁を参照。

件の真相を解明しようとしているスターンウッドの立ち位置は、純粋なものでも客観的でもない。じじつ事件は、ガイガーを含む関係者の何人かが死に、カーメンがガイガーにボルノ写真を取られていたことが明らかになりながらも、新聞に公表される際に、スターンウッド家に悪い事情は完全に隠蔽されてしまう。スターンウッドのことが全く書かれていないその新聞記事は、スターンウッドのいる超越的な場所が事件の「外」にあることを示しながら、その超越的な「外」という場所が、自らの家族の墮落的な状況の隠蔽によって支えられていることを皮肉なかたちで伝えている。

(2) 女性からの誘惑

マーロウは、そうした超越的な場所から解明された真相を踏み越えるようにして、事件の只中に自らが直接的に関与していき、自分自身も含めた事件それ自体が変容していく展開を生み出していくことになる。その変容の過程が最も如実に表れているのが、マーロウが受ける女性からの誘惑である。

マーロウと女性の関係は、マーロウがスターンウッド家を初めて訪問する冒頭においてすでに暗示的に描かれている。玄関を入ったマーロウは、その入り口に、鎧をつけた騎士が木に縛りつけられた女性を助けようとしている図柄を発見する。そのときマーロウは、その騎士が本気でロープをほどこうとしないような印象を受ける。この一連の描写は、いわゆる伝統的な騎士道においては、女性との関係はあくまでもプラトニックなもの、すなわち、現実的な接触をしてはいけなかったことを彷彿とさせる。それに対して、この場面の直後に現れたスターンウッド家の次女カーメンは、お互いにからかい合うような会話をしたあとで、マーロウの方に自ら体を傾けていく。そしてマーロウは、彼女の体を直接受け止めることを強

いられる —— “I caught her under her arms and she went rubber-legged on me instantly. I had to hold her close to hold her up” (Chandler 5). 現実的な接触を禁じられていた騎士とは異なり、マーロウの事件は、女性と文字通り接触することで幕を開けることになる。

一方でマーロウは、こうした女性の誘惑に対して、極めて冷静に距離を置いて対処しようとする。なぜなら、特にカーメンのような事件に直接関わる女性からの誘惑は、マーロウの事件に対する対処や判断を決定的に誤らせてしまう危険性を孕んでいるからだ⁶。たとえば、ガイガーが殺される現場に居合わせたマーロウは、そこに裸で倒れているカーメンを発見するが、そのカーメンの裸に対して極めて冷静に行動する —— “I looked her over without either embarrassment or ruttishness. As a naked girl she was not there in that room at all. She was just a dope. To me she was always just a dope” (Chandler 26). ここには、事件の只中で行動しながらも、それを客観的に外から見ることによって、自分が現実的に関わる女性にどこまでも距離を置きながら対処しようとする探偵の姿がある。こうした距離を保っているかぎり、探偵としてのマーロウの自己は、どこまでも変わらずに、一定のままで保たれることになる。

しかし、スターンウッド家のもう一人の娘である長女ヴィヴィアンからの誘惑においてマーロウは、こうした距離を保つことができず、事件との関わり方を根本から変容させられることを余儀なくされる。ヴィヴィアンは、カーメンの強請の事件とは別に、彼女の夫であるラスティ・リーガンが行方不明になっているという状態にあり、スターンウッド家を訪ねてき

⁶ 事件を解明するという探偵の行為にとって女性の誘惑が決めて危険な可能性を持っている点については、諏訪部浩一が前掲書の第四講において説得力のある議論を展開している。本稿の女性の誘惑をめぐる議論は、諏訪部の分析に極めて多くを負っている。

たマーロウを見て、マーロウがリーガンの事件を探るために呼ばれたのではないかと推測したのだった。カーメンと同じように、ヴィヴィアンもまた誘惑する女性としてマーロウと関わっていく。例えば、第 11 章において、彼女はマーロウに「フィル」と呼んでよいかと尋ね、二人の距離を近づけようとする。この段階のマーロウは、「私のこともヴィヴィアンって呼んでいいわ」と言う彼女に対して、「ありがとう、リーガン夫人」と返すことによって、カーメンの場合と同じく、二人の距離を保とうとする。だがマーロウは、ヴィヴィアンの態度に何か引っかかりを感じ、いったんはガイガーの件で決着がついたはずのスターンウッド家とのかかわり合いを、自分でもよくわからないままに引き延ばし、探偵として依頼を受けていなかったはずのリーガンの行方の解明に乗り出していく。そしてその中で、事件の関係者であるはずのヴィヴィアンと、文字通りの身体の接触を果たすことになる。

'Hold me close, you beast,' she said.

I put my arms around her loosely at first. Her hair had a harsh feeling against my face. I tightened my arms and lifted her up. I brought her face slowly up to my face. Her eyelids were flickering rapidly, like moth wings.

I kissed her tightly and quickly. (Chandler 107)

このヴィヴィアンと身体の接触は、現実の事件に適切に対応するため、探偵として事件の当事者と距離をとり続けていたはずの、マーロウ自身の変容を鮮烈に伝えている。

そして最終的に、実はリーガンはすでにカーメンによって殺されており、ヴィヴィアンはそのことを知ったうえで隠そうとしていたのだという「真相」が明らかになる。マーロウが女性との接触を通して明らかになったこ

の真相は、スターウッドという依頼者、すなわち、超越的な場所から見いだされていたはずの真相を突き崩す、世界の中に在ってはじめて対峙する「リアルなもの」にほかならない。

2. Henry James の “The Real Thing” における画家

(1) 外にいる画家に対する告発

Chandler の作品で探偵というモチーフを通して展開された場所の問題は、Henry James の短編 “The Real Thing” において、画家という一見すると異なるように見えるモチーフの中に、同じように読み込むことができる。James の作品は、本の挿絵を生計にしている画家を主人公に、その画家とモデルとしてやってきた「ほんもの (real thing)」の紳士淑女との関係を描いた作品である。もともとは上流社会の一員だったモナーク夫妻は、今は財産を失ってしまい、ポケットマネーのような額の金を稼ぐために何かしなければならなくなっていた。しかし画家は、その「ほんもの」をなぜかうまく書くことができない。それでも彼らはなおモデルとして雇ってもらおうと家事手伝いの真似まで始めるが、最終的に関係は決別して終わってしまう。この画家もまた、世界の外にあって「真理」なるものを描くのではなく、その超越的な場所を揺るがされるようにして、世界の中に在って、自身の真理を突き崩される「リアルなもの」との対峙を強いられるのである。

「リアルなもの」によって自らの真理を突き崩される前の段階として、一方で主人公の画家は、世界の外にあって真理を見いだす伝統的な画家の性格を帯びていると描写される。そもそも伝統的な遠近法に基づいた写実的な絵画において、画家という存在は、その遠近法のいわゆる消失点とい

う超越的な場所から世界を眺める存在、いいかえれば、描かれる絵画の中には決して現れることがない存在にほかならなかった。それは、実際に起こる事件に決して自ら関与しない、安楽椅子探偵の在り方と全く同じものである。そうした画家の伝統的な立ち位置を示すように、一方で主人公は、生まれつきの性格として、「リアル」なものと直接対峙することよりも、表現されたものを好むと述べている——“Combined with this was another perversity — an innate preference for the represented subject over the real one” (James 38). 加えて画家は、世界に「在る」ものには重きを置いていないとも述べる——“I like things that appeared; then one was sure. Whether they *were* or not was a subordinate and almost always a profitless question” (James 38-39). この「在る」かどうかは二次的なものにすぎないという画家の性格は、モナーク夫妻が来る前から雇っていたミス・チャームというモデルとの関係に具体的にみることができる。ミス・チャームは「ほんもの」の紳士淑女からかけ離れた何でもない存在、“a meagre little Miss Churm” (James 41) であるにも関わらず、“she could represent everything” (James 41) という理由から、画家はモデルとしての彼女の有能さを強調する。だがその有能さは、ミス・チャームが何か突出したものを持っているからではまったくない。そうではなく、「何も印がないこと」、“no positive stamp” (James 45) であることによって、画家にとって有能なのである。その見た目について、画家は次のような感覚を持っている——“Her usual appearance was like a curtain which she could draw up at request for a capital performance” (James 45). ここで見逃せないのは、「舞台のカテン」の比喩が使われていることである。その比喩は、モデルに対する画家の位置が、舞台に対する観客の位置に等しいことを意味している。その構図を保ち続けることができる限り、画家は描く対象と同じ世界にいる

ことは決してない。彼は、その世界に「在る」ものに対峙することなく、自らの望みで好きなようになる対象を、世界の外からただ見ているだけである。

このように世界の外にあるという伝統的な画家の立ち位置が提示される一方で、しかし作中の画家は、そうした「生まれつき」の性格からくる立ち位置に安住することを許されず、「リアルなもの」に直接巻き込まれていくことになる。それは何よりもまず、「画家」という存在を主人公にしている点においてすでに、世界の外と内という場所の問題を提起しているといつてよい。超越的な場所にいる画家とは対照的に、物語の主人公として一人称で描かれるこの画家は、どこまでも世界の中に在ることを強いられることになる⁷。

世界の中に在るものとしての画家という主題は、主人公にとっての画家という職業が、生計を立てるためのものとして設定されている点に強調されている⁸。“My illustrations were my pot-boilers” (James 34) という画家の言葉にみるように、画家にとって絵を書くという行為は、Chandler の作品が描く私立探偵と同じく、何か純粹無垢で客観的な世界を写し取る、と

⁷ 「世界の中に在るものとしての画家」についての問いを絵画それ自体の分野において先駆的行ったのが、Michel Foucault が『言葉と物』の中で論じたことで有名な Diego Velázquez の『ラス・メニーナス』だと言えるだろう。Velázquez の作品は、伝統的な遠近法の絵画においては不可視の存在だった画家を絵それ自体の中に描きこみながら、フーコーの分析にみるように、絵画における見るものと見られるものの関係への問いを誘発させている。ベラスケスの作品自体は17世紀のものであるが、モダニズムという時代は、そこに示唆的に描かれていた画家と世界の立ち位置の問題が様々なかたちで表出した時代として特徴づけることができる、というのが本稿の論旨である。ミシェル・フーコー『言葉と物』の27頁から41頁を参照。

⁸ 絵画のみならず、芸術一般において、その作品と金をめぐる関係は、「消費時代における美学の変容」というジェイムズの作品群に広く現れる特有の主題である。Simone Franciscato, *Collecting and Appreciating: Henry James and the Transformation of Aesthetics in the Age of Consumption* を参照。

いったものでは全くない。じじつ物語は、画家とモデルの間に「現実的」に発生する金をめぐるエピソードから始まっている。モデルを志望するモナーク夫妻が最初に訪ねてきたとき、まず画家は、彼らの方が金を支払って彼らの肖像を描いてほしいと思っているものだと勘違いをする。そして、実際はそうではなく、画家の方が彼らに金を支払うこと、モデルとして雇ってもらいたいと思っていることを知り、次のように述べる。——“I was disappointed ; for in the pictorial sense I had immediately *seen* them” (James 34). 「雑誌の挿絵のために書くときの感覚で」と述べているように、彼が描く対象を見る視線は、その金を稼ぐという実生活の動機に満たされている。描かれる絵には現れることがない画家の視線は、純粹無垢で客観的な「真理」を見つめているものからは程遠いものである。

(2) 描く主体と描かれる対象における権力関係の転倒

自らを「ほんもの」と言い張るモナーク夫妻は、まさにこのような世界の外に安住している画家を、世界の中へと引きずり出していく存在にはかならない。彼らはまず、画家が絵を書くという行為に赴く前に、現実の生活の要素を強引に割り込ませることで、画家が世界の外に安住することを許さない。自分たちは「ほんもの」だからモデルとして役に立つと言い続ける彼らに根負けし、そのことは利点があると画家が認める場面は、その最たるものである。画家の言葉に励まされた夫は、悲しみを押さえるようにして、自分たちがいろいろなことを苦勞してやってきたと告げる。その悲しみは夫人へと伝わり、彼女はいきなり泣き始める。——“Her husband sat down beside her, holding one of her hands ; whereupon she quickly dried her eyes with the other, while I felt embarrassed as she looked up at me” (James 40). ここには、「ほんもの」の紳士淑女を描くにはあまりにも大

きな障害となる実生活の苦勞が持ち込まれている。夫妻の生活が画家の決断に大きく委ねられているという現実、画家が安全な観客の位置から彼らを見ることを不可能にしてしまう。この立ち位置の揺らぎは、同じ場面の最後の箇所——“I felt embarrassed as she looked up at me”——において、画家である主人公がモデルの方から見られていることに強調されているだろう。世界の外にいるものとしての画家は、描く対象を一方的に見るだけであり、自らは決して見られることがないはずであった。それがここでは、画家は逆に見られるものとしてあり、モデルの「リアルな」世界に強制的に巻き込まれてしまっている。

描く主体と描かれる対象における権力関係の転倒は、モナーク夫妻らが、画家の「生まれつき」の性格とは全く逆に、表現されたものよりも「在る」ものの方に優位を置いている点にみることができる。「ロシアの女王」を書く仕事に取りかかろうとする場面において、画家はミス・チャームをそのモデルに使おうとしていたところに、モナークが自分の妻を使った方がいいと強くアピールするのだが、モナーク夫人は次のように答える——“Oh, I’m not a Russian princess,” Mrs. Monarch protested, a little coldly” (James 42)。この言葉からは、モナーク夫人にとっては、あくまでもまず「在る」ものが優先され、表現されるものは二次的なものにすぎないことが伝わってくる⁹。それは、特に表現されるものを優先した画家にとって、画家の立ち位置の超越性そのものを覆すものにほかならない。じつ、夫妻の「在る」ものを優先する性格によって、画家は彼らにみすぼらしいモデルを頼むことを躊躇するようになってしまう。画家は、「在る」もの

⁹ Slavoj Žižek は、こうした「在るもの」への偏愛が（特に後期の）James 作品の特徴であるとし、それを James 独自の “materialism” として論じている。Slavoj Žižek, *The Parallax View* の 124 頁から 144 頁を参照。

と対峙されることによって、絵を描くという行為そのものを狂わされていくのである。

結末に描かれるモデルとの決別の場面は、世界の中で起こる「リアルなもの」との対峙を痛切なかたちで伝えている。なかなか自分たちをモデルに描いてくれないことで、モナークらも神経質になり、ついにいったんは喧嘩別れのようなかたちになる。しかし、彼らは三日後にまた画家の家に戻ってくる。そして、画家の驚いたことに、自分たちをモデルに使ってほしいと直接うったえかけるかわりに、掃除や片付けなどの雑用を始める。そこまでして自分に訴えかけている彼らの姿をみて、画家は絵を描くという行為に集中することができなくなってしまう——“When it came over me, the latent eloquence of what they were doing, I confess that my drawing was blurred for a moment—a picture swam” (James 57). 皮肉なことに、そのぼやけた絵こそは、世界の外から描いていた絵を突き崩す、世界の中に在る「リアルなもの」との対峙を極めて巧みに表現している。

3. F. Scott Fitzgerald の *The Great Gatsby* における語り手

(1) “within and without” という場所の感覚

世界の外ではなく、世界の中に在ること。モダニズム文学の「探偵」と「画家」に見られるこの場所の感覚は、Fitzgerald の *The Great Gatsby* において、「語り手」というモチーフを通して描出されることになる。この作品は、タイトルにもなっているギャツビーの物語であると同時に、それを語る語り手ニックの物語でもあるとはよく言われることだが、その語り手であるニックを何よりも特徴づけているのが、語り手という存在そのものに関わる特異な場所の感覚にほかならない。ニックは語り手として物語を

外から語る存在であるが、同時に、“I found myself on Gatsby’s side, and alone” (Fitzgerald 172) という言葉に見られるように、その語る対象であるギャツビーに誰よりも深く直接関与している。その特異な位置関係を端的に表しているのが、ニックがデイジーの夫であるトムに誘われ、トムの不倫相手であるマッキー夫人らとパーティーを行っている最中、外に出ようとするときにすぐに引き止められるという自分の状況についてふと漏らす、次の感慨である。

Yet high over the city our line of yellow windows must have contributed their share of human secrecy to the casual watcher in the darkening streets, and I was him too, looking up and wondering. I was within and without, simultaneously enchanted and repelled by the inexhaustible variety of life. (Fitzgerald 40)

「窓」という境界線を隔てながら、ニックは自分が外から中を見る人間であり、同時に中に在って外から見られる人間でもあるという感覚をおぼえ、それを “I was within and without” という独特な表現で述べている。この特異な感覚は、この物語全体における語り手としてのニックの位置、すなわち、世界の外にいるはずの存在が、同時にその中にいて語る対象と直接関与していくという構図に、そのまま重なっている¹⁰。

“I was within and without” という思いに “without” という言葉が含まれているように、まずニックは語り手として、自分が外から世界を見る存在であることは自覚している。すべてが終わった時点から振り返るようにし

¹⁰ ただし、世界の中にありながら同時に外側に立ってまさにその同じ世界を見ろという認識のあり方は、むしろ人間一般に当てはまるものでもあるとも言える。Thomas Nagel は、*The View from Nowhere* において、この認識のあり方を取り上げ、それが心の形而上学、知識についての理論、自由意志、倫理といった問題と密接に結びついていることを論じている。

て物語を語り始める冒頭、ニックは次のように述べる——“I wanted no more riotous excursions with privileged glimpses into the human heart (Fitzgerald 6). “glimpse” という視線を表す言葉を用いながら、それが「中」を覗き見ることができる「特権的な」ものであることを、語り手としてのニックは自覚している。ここで見逃せないのは、この作品において見るという行為は、「神 (God)」という存在と結びつけられている点にある。物語の世界には、ウェスト・エッグとニューヨークの中間、ニックが灰の谷と呼ぶ場所に、「T・J・エクルバーグ博士の眼」と呼ばれる、どこかの眼医者が建てたもののそのまま放置されたと思われる広告板が設置されている。その一見するとただの薄っぺらな板でしかない巨大な眼は、妻のマートルをギャツビーによって轢き殺されたと考えるジョージ・ウィルソンによって、事件の真相を目撃していた存在、見るものとしての神という存在にまで高められることになる。

“— and I said ‘God knows what you’ve been doing, everything you’ve been doing. You may fool me but you can’t fool God!’”

Standing behind him Michaelis saw with a shock that he was looking at the eyes of Doctor T. J. Eckleburg which had just emerged pale and enormous from the dissolving night.

“God sees everything,” repeated Wilson. (Fitzgerald 167)

外から世界を眺めることが「特権的な視線」であり、「神の視線」であること、語り手に結びつけられた「見る」という行為は、世界の外から「真理」をつくりだす行為に重ねられている。

だが、ウィルソンが言う「神の真理」が、実のところ、マートルを轢き殺したのはデージーであるという現実と食い違っていることから分かるように、この作品は、そのような見る行為によって作られた真理それ自体

に対して問いを投げかけていく。語り手のニックがギャツビーとの直接の関わり合いの中で引き起こる変化はそのことを如実に物語っている。そもそもニックとギャツビーの出会いは、6月のある晩に自宅に帰ってきたニックが、そこから対岸に見える緑の灯に向かって手を伸ばしているギャツビーを目撃する、という見る行為によって始まる。そして、その後でギャツビー邸のパーティーで顔見知りとなり、実際の交流が始まるのであるが、この出会いの最初の段階において、ニックにとってギャツビーとは、“everything for which I have scorn” (Fitzgerald 6) を体現しているような人間でしかなかった。しかし、ジョーダン・ペイカーからギャツビーのデイジーに対する思いの強さを知ることになったニックは、そのギャツビーへの思いを新たにすることになる——“He came alive to me, delivered suddenly from the womb of his purposeless splendor” (Fitzgerald 83). こうしてニックという語り手は、語る対象に直接かかわり合うことで、世界の外でただ見ているだけの存在ではなく、世界の中で自らも変わっていくものとなる。

(2) 見るものから触れるものへ

語り手としてのニックのこの変容は、見る行為から見いだされる「神の真理」から決別する点において、何よりも、語る対象であるギャツビーが体現していたものにほかならない。ニックにとってギャツビーはまず眺める人として登場する。前述したように、6月のある晩、彼は対岸にあるデイジーの家の光を見つめていたのだった。しかし、ニックに仲介を頼み、雨の日のごちない再会を経て、ギャツビーはデイジーと再び（一時的に）実際に触れ合うことになる。この見るものから触れるものへの変容は、実のところ、ギャツビーとデイジーの過去の結びつきをそのままなぞってい

る¹¹。ギャツビーがデイジーと最初に触れ合うことになった場面は次のように描写されている。

His heart beat faster and faster as Daisy's white face came up to his own. He knew that when he kissed this girl, and forever wed his unutterable visions to her perishable breath, his mind would never romp again like the mind of God. So he waited, listening for a moment longer to the tuning fork that had been struck upon a star. Then he kissed her. At his lips' touch she blossomed for him like a flower and the incarnation was complete. (Fitzgerald 117)

ここで決定的に重要なのは、この身体的な接触が、ギャツビーから「神の心のように（“like the mind of God”）」という能力の喪失を意味していることだ¹²。ここでギャツビーは、見るという行為によって見いだされる「神の真理」ではなく、見るものと接触によって対峙することになる「リアルなもの」を選んだのだといってよい。

見るものから触れるものへ。語り手のニックの特異性は、語り手の構造それ自体の中で、このギャツビーのあり方を語りという行為において反復している点にある。野田正二は、ギャツビーが自動車事故の後でデイジーの電話を待っているところをニックが想像する場面を取り上げ、それが「僕は思うのだが」という言葉で始まりながら、即座に「違うない」という言い方に変化し、最後にはギャツビーが主観的にしか感じ得ないようなことまで述べられていくという特徴を指摘している¹³。このあたかもギャツビーの内面に入りこんでいく語りは、語る主体と語られる客体という境界

¹¹ ニックとギャツビーの関係がギャツビーとデイジーの关系到重なっていることは、John T. Irwin, *Scott Fitzgerald's Fiction: "An Almost Theatrical Innocence"* を参照。

¹² John T. Irwin, *Scott Fitzgerald's Fiction: "An Almost Theatrical Innocence"* の7頁を参照。

¹³ 野間正二『グレート・ギャツビーの読み方』を参照。

世界の中に在ること

を踏み越え、語られる客体に触れるようにして密着しなければ起こりえないものである。

そして、語られる客体に触れるようにして語られるギャツビーの内面は、しばしば周りの人間がギャツビーの中にみる「真理」と食い違わざるをえない。周りの人間にとってギャツビーとは、裏社会で成り上がるようにして財をなし、その挙句にマートルを轢き殺した犯人でしかない。しかし、ニックが語るギャツビーとは、そうした「真理」をむしろ突き崩すものとしてある。その意味で、ニックが語るギャツビーは、ギャツビーを外から見見るのではなく、ともに世界の中に在って、語り手である彼自身が変わることになった、「リアルなもの」にほかならない。

おわりに

再び Chandler の作品に立ち返れば、マーロウの次の言葉は、「リアルなもの」をめぐる探偵、画家、語り手の在り方を改めて確認させてくれる——“I’m not saying they often overlook anything when they’re allowed to work. But if they do, it’s apt to be something looser and vaguer, . . .” (Chandler 151). 「真理」なるものを外から見出すのではなく、「不明瞭で、曖昧な何か」に直接関与する世界の中に在ること、モダニズム文学の三つの作品は、探偵、画家、語り手という表面的には無関係に思えるモチーフを通して、そのような「リアルなもの」と対峙する場所を描いている。

引用文献

Chandler, Raymond. *The Big Sleep*. 1939. *The Big Sleep and Other Novels*. London :

- Penguin, 2000. 1-164. Print.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1925. New York : Scribner, 1995. Print.
- Francescato, Simone. *Collecting and Appreciating : Henry James and the Transformation of Aesthetics in the Age of Consumption*. Oxford : Peter Lang, 2010. Print.
- Nagel, Thomas. *The View from Nowhere*. New York : Oxford UP, 1986. Print.
- Irwin, John T. *F. Scott Fitzgerald's Fiction : "An Almost Theatrical Innocence."* Baltimore : John Hopkins UP, 2014. Print.
- . *Until the Threat of Death Is Behind Them : Hard-Boiled Fiction and Film Noir*. Baltimore : John Hopkins UP, 2006. Print.
- James, Henry. "The Real Thing." 1892. *Complete Stories 1892-1898*. New York : Library of America, 1996. 32-57. Print.
- Žižek, Slavoj. *The Parallax View*. Cambridge : MIT P, 2009. Print.
- 内田隆三『探偵小説の社会学』岩波書店, 2001 年。Print.
- 諏訪部浩一『「マルタの鷹」講義』研究社, 2012 年。Print.
- 中村雄二郎『臨床の知とは何か』岩波書店, 1992 年。Print.
- 野間正二『グレート・ギャツビーの読み方』創元社, 2008 年。Print.
- ミシェル・フーコー『言葉と物——人文科学の考古学』1966 年, 渡辺一民・佐々木明訳, 新潮社, 1974 年。Print.

Being in the World : Detective, Painter, Narrator and the Topology of “Real Thing” in Modernist Literature

Tatsuro Ide

Abstract

The purpose of this paper is to explore a topological sense of “being in the world” in modernist literature by a critical reading on three works — Raymond Chandler’s *The Big Sleep* (1939), Henry James’s “The Real Thing” (1892) and F. Scott Fitzgerald’s *The Great Gatsby* (1925) — with a special attention to their respective motifs of detective, painter, and narrator. Traditionally, detective, painter, and narrator tend to be regarded as an embodiment of the objective point of view to present the true vision of the world, as if they were standing outside that same world. The three works, however, depict the three motifs in a very different way. While seeing the world from an external standpoint, they are directly involved in the same world as well. As a result, the works call into question the traditional process of presenting “the truth” only from the external standpoint. Instead of this kind of truth, what Henry James’s work calls a “real thing” emerges in the three works, through which the detective, painter, and narrator are all forced to place themselves in the world.